作为行动的艺术：以参与式艺术的“行动主义”转向为中心

陈汉

西南大学文学院

摘要：当代艺术在形态迭代过程中，不断引入“行动”这一动力元素，作为扩展艺术的公共参与职能，构建艺术与社会、政治新型关系的重要维度。随着参与式艺术和关系艺术的兴起，当代公共艺术的展演方式发生了新的变化，艺术作为行动愈发成为容纳多元身份和文化认同，实现不同社会议题表达的跨媒介平台，并最终汇聚到“艺术行动主义”的思潮之下，其造成的影响远远超逾文化艺术范围，是当代艺术与21世纪公民运动相互结合演变过程中的最新现象。

关键词：艺术行动；参与式艺术；关系艺术；艺术行动主义

一、“行动”作为艺术元素：凸显原因与演进脉络

在现代主义将平面性和媒介性，作为一对与模仿和现实相对立的核心观念确立之后，绘画与雕塑朝着纯碎形式简化的方向不断推进，最终发展到了纯粹的观念艺术和极简艺术的极致。[①]只是，在此趋势之下，艺术作品变成越来越封闭性的存在，本是作为对抗性艺术表达的前卫艺术逐渐被贴上了曲高和寡的“高雅艺术”标签，失去了其批判体制、针砭时弊的潜力，进而与观众之间的隔阂加深。于是，艺术家尝试突破物质性和观念、规则的限制，用各种方法，使用新奇的媒材，吸引并主动邀请观众参与到作品的创作和展示过程中来，以期刺激观众的感官，激发全身心的体验与艺术对象进行多样的交互，从而让艺术观念得到完整的传播。在此背景下，行为艺术从之前零星的实验成为了席卷艺术界的潮流。

盛行于1960年代的行为艺术接过概念艺术反抗的大旗，认为“艺术的媒材仅是概念”，强调艺术可以不需实体（反对艺术的商品化），可以在任何地方发生（抵抗画廊与美术馆等组织化的机构），以艺术事件本身的现场性质（live）及其无法重复的偶然效果，来对抗日益发达、市场化的艺术世界，并进而维持艺术的自主性。而行为艺术的反叛性，除了同样地邀请观者们反客为主，化被动为主动外，更进一步地模糊各类艺术的领域与传统艺术教育对于特定媒材的重视，并

作者简介：陈汉，博士，西南大学文学院讲师，研究方向：当代艺术。

基金项目：国家社会科学基金青年项目“当代西方文论的‘物质文化转向’研究”（22CZW005）

① 例如，格林伯格在《抽象表现主义之后》一文中强调，就算是“一张绷着的空白画布也可以成为一件绘画作品”。Greenberg, Clement, “After Abstract Expressionism”, in *The Collected Essays and Criticism Volume 4*, Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 131.

将艺术创作这个行为本身视作是一项由身体带动的“行动”。行为艺术家如维托·阿肯锡（Vito Acconci）、布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）、玛莉娜·阿布拉莫维奇（Marina Abramovi）与小野洋子（Yoko Ono）等，多半在作品中跨越如文学、剧场、音乐舞蹈等不同领域，或是融合像绘画、幻灯片机、电影与录像等不同媒材于艺术表演中，增加了界定行为艺术的难度。

从前现代到现代观看模式的改变，使得观众构成的艺术参与形式也发生了改变。大体上看，这是由传统意义上被动的观看式接受(reception)，或者说是一种静观式的审美模式向观众主动地介入、合作甚至配合最终完成艺术作品的创作过程的方向性变化。一来是活动、事件、过程、表演等艺术形式在当代艺术中的比重不断增加，艺术家越来越倾向于在一个动态的展示空间里完成自己的艺术创作；二来则是包含在艺术观念转变中的社会意识的改变，这种意在促进社群连结、塑造公共空间的艺术中渗透了更多的政治意味。这两者勾连起的社会思潮转向和美学样态的变化，在 20 世纪上半叶的先锋运动中多有体现，并延续到了二十世纪下半叶的一系列社会运动中，典型的如 60 年代法国“五月风暴”前后的的情境主义运动，以及在东欧地区的一系列与共产体制相关的艺术表达，包括在中南美洲兴起的社区艺术，一直到最近二十年来在欧美社区流行的社区艺术，还包括隶属于体制艺术策划的各种艺术双年展和带有教育改造和社区参与目的的其他艺术形式。[①]

这一转向有着既来自于艺术内生的变化逻辑，也与一些外部的文化社会因素直接相关。先锋艺术提出的博物馆怀疑论便是其中的代表，作为一种质疑艺术展演的观点得到了越来越多艺术家的承认。

博物馆作为联通艺术与生活并对二者之间的界限进行空间上的区隔的中介机构，一方面可以在两者之间保持一定的距离，但另一方面也不可能将两者完全分开。艺术作为一个自律领域的出现，发生在 18 世纪的西方，取决于两个主要的前提条件：一个统一的艺术概念的出现和相关机构的建立，如博物馆。在福柯看来，博物馆是一种将艺术作品与日常生活的世界进行空间上的区隔的“异托邦”，在这个与外界保持距离的场所里，艺术品以主题和时代进行系统性的分类展示，进而构造了一个艺术进行自我调节的功能领域，从而维持艺术相对于其他社会子系统的独立地位。可以说，如果没有博物馆这个展示和收藏的空间，艺术作品就无法从日常生活中分离出来，艺术也无法作为一个独立的领域而存在。因为博物馆是艺术和生活之间的缓冲器，它的责任之一就是区分哪些是艺术作品，可以被收藏，哪些不是艺术作品，必须被排除在外。况且，艺术品被搬移到美术馆时便被切断了与原初脉络的连结，换言之，美术馆只保存“古老物件”，而非应与社

① 参看 Aleš Erjavec 编：《后现代主义的镰刀：晚期社会主义的艺术文化》，杨佩芸译，台北：典藏艺术家庭，2009 年。

会生活维持有机联系的“艺术品”。不过，美术馆也有更积极的意义：它提供（乃至强加）了一种观看古老物件的新方式，尤其将来自各个年代的物件以时序陈列，意味著艺术有着单一线性的发展。[①]事实上，这样依时序陈列艺术品的方式，自十八、十九世纪之交开始，至今都仍是美术馆常设展的基本模式，与艺术通史的时序性架构如出一辙。

有关“展示”的问题，自二十世纪末起，不仅是博物馆学者关心的课题，也是艺术史学者亟欲探究的议题，这也因为“展示”不仅涉及空间的布置、光线的安排与观者经验的设计，对艺术史学者而言，美术馆如何展示其藏品，也意味着其对藏品陈列的具体考量，意在铺陈出何种艺术史叙事。若从收藏史与艺术市场中我们看到了艺术品交易、流通与收藏对于形塑“艺术”与“艺术史”的重要性，那么，容纳这些艺术收藏的空间又经历哪些历史上的变化？实际上，沙龙展普遍被视作近代欧洲公开艺术展示活动的雏形。自法国皇家绘画雕刻学院（Academie Royale de Peinture et de Sculpture）于 I737 年起固定公开举办“沙龙”展始，沙龙便成为法国官方的当代艺术家展览代表，有关沙龙展的机制、文化政治、艺术评论等议题成为艺术史研究的热点。[②]在艺术史学者克罗的描述里，沙龙是一种正在形成中的公共空间——“一种展开讨论、辩论以及自由地交流看法的公共领域再次成为非同一般的东西。看上去，那些不是首而为之的东西不再是辉煌的文化远观敬畏的对象，后者在这一文化里无立足之地；沙龙观众自由表达意见的部分在以自我为本位的批评家的怂恿下，将积极地质疑现存的等级制安排。”[③]沙龙不是“被动的观者所组成的景观，而是能动的观者参与和判断的机遇”[④]，其审美价值不应再从专制主义的角度予以界定。[⑤]

虽然 1851 年伦敦首届万国博览会未设绘画展示，但此后的世界博览会基本上都有艺术类别，甚至专属的艺术展厅；甚至同样在 1851 年，伦敦也出现了首次的国际艺术展览《各国画派在世艺术家画展》（*General Exhibition of Pictures by the Living Artists of the Schools of All Countries*）。此后，自十九世纪后期起其他欧洲城市也陆续发展出独立的国际艺术展览，譬如 1869 年首届的慕尼黑国际艺术展（Munich International Art Exhibition），以及 l895 年开启的首届威尼斯双年展（La Biennale di Venezia）。进入二十世纪，展览已成为现当代艺术的必要活动与事件，甚至可说是现当代艺术发展的重要推力，不仅各个艺术家团体或流派

---

① David Carrier, *Museum Skepticism: A History of the Display of Art in Public Galleries*, Durham: Duke University Press, 2006, pp. 51-56.

② Martha Ward, “What’s Important about the History of Modern Art Exhibitions?”, in *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne(ed.), London: Routledge, 1996, pp. 451-464.

③ Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven and London: Yale University Press, 1985, p. 15.

④ Ibid, p. 101.

⑤ 参看冯黎明：《论沙龙》，《江汉论坛》，2015 年第 11 期，第 106-111 页。

透过举办展览发表艺术宣言，艺廊或美术馆也透过展览推广现代艺术乃至形塑艺术史观。

由沙龙到博物馆的时代变迁并没有止步，突破博物馆展示空间的阈限成为了当代艺术的一个大趋势，对博物馆权威地位的质疑既催生了一系列艺术破坏和冲突对抗行为，也让艺术家尝试让艺术在更广阔的公共空间中进行展示。实际上，这延续了启蒙运动以来对公民政治参与的梦想，一旦人们能在公共空间中自由地谈论艺术乃至政治的时候，那么离构建那种所有公民都能广泛的参与对话谈论、自由议政的公共领域似乎就为时不远了。可以说，当下的艺术家又重拾起启蒙运动的承诺，相信艺术可以作为一种谈论自由的公共价值观的资源，成为在个体与群体之间进行沟通的纽带。

博物馆的变革源于现代艺术家的意愿和诉求，在他们看来，现有的博物馆是一种建立在艺术史分类工作基础上的再现系统（system of representation）。作为一种再生产社会现实的跨学科的规训活动，博物馆的收藏与展示太过于等级化，在那里代表性、可替换性和典范性构成了象征社会调节机制的一整套程序。[①]他们无意威胁现存的美术馆，只是想要像以前的“珍奇古玩收藏室”的拥有者一样，凭着自己对某种物件的感应或对它偶然的接触，将它们汇聚在某种可大可小的“容器（contenant）”中，建立独属于自己的美术馆，以现有的硬件和软件设施进行展览，并与它们共存。收集某些流散物件，以“人类学博物馆”为样板，塑造“个人博物馆”（musée personnel）的创作方式，引起诸多艺术家的跟进，蔚为风潮。透过对两种美术馆的比较，大众也可接触到被美术馆“屏蔽”掉的声音，看一看被遗忘在馆外世界的其他讯息。[②]

一旦经过博物馆学家们的理论探讨，继之提出新博物馆的观念后，影响最大的自然是当代艺术家的创作观和艺术的表现形式。由此，艺术家或在遗址和废墟安置他们的作品，或伫立于公共场合（如公园、庭园、车站、广场）和观众直接“对话”，而将个人创作和博物馆的建筑架构融合而成为“博物馆—艺术实况”的例子更不在少数。另外，不少艺术家还将个人收集的某些物件聚集到一起，意在把控从收藏、分类到展示的各个环节，意在营造私人性质的博物馆。

追溯历史，马塞尔·杜尚对“现成物”（ready-mades）的创造是这场大变动的滥觞。现成物和石块、木头一样，被视为艺术品的材料，艺术品和真正的物件的区分渐渐消失。一方面，这意味着“物件”（object）脱离其背景角色转移成艺术品，它具备将“艺术”传达给观众并引起观众共鸣的可能；另一方面，“物件”

① 参考唐纳德·普雷齐奥西：《收藏/博物馆》，载《艺术史批评术语》，郑从容译，南京：南京大学出版社，2022 年，第 400-412 页。

② Mcevilley, Thomas, “Another alphabet : the art of Marcel Broodthaers”, *Artforum*, vol. 28, novembre 1989, p. 111.

本是生活环境的一部分，它转化成艺术品意味著“艺术的对话”（艺术家和观者的沟通）将扩展到生活环境中。艺术家们在生活环境中找寻艺术表现的媒材和展示其创作的场所，使得博物馆“户外化”和“生活环境整体化”成为可能。杜尚的创作与艺术观念，不断激发后起之辈创作的灵思，他藉由手提箱盒子蕴酿自己的个人博物馆，让它被收藏在美术馆的做法，得到大批后来者的效仿。

可见，在当代艺术围绕“物性”问题展开的一系列思考中，借助消费社会在物质上的不断丰富，艺术创作的材料也变得更为多元，艺术展示也走出了封闭空间，展示活动调动着形态各异的能量，这使得静态的观看被物质的动态运动所取代，随机偶发的行为、事件和交互式的机动装置成为了艺术的主流。原本创作完毕即接受密闭保存的艺术观念，受到“断裂”“内爆”“献祭”等法国理论的影响，叠加60年代美苏冷战笼罩的核威胁阴影，衍生出创作后旋即毁灭的“自毁艺术”。艺术家在“物性”方面的突围，能够颠覆并拓展艺术创作的可能。[①]并且，艺术中行动要素的凸显契合了观念艺术对“去物质”（de-materialization）倾向的追求，对于“物性”的认识进而决定了诉诸知觉和感知的传统艺术（依赖画框、颜料、展示空间、保存环境等物质元素）与观念艺术，特别是极简主义艺术在创作思路上的差异，而以各种方式进行“去物质”的尝试，如露西·利帕德所言，是“一种降低材料特征重要性的做法……重要的并不是一件作品里有多少物质性，而是艺术家用物质性做什么”[②]。

但在60年代后，如蒂埃利·德·迪弗所说：“如今，一般大众失去了对当代艺术的一切兴趣，在当代艺术中，他们什么也看不到，只有‘无论什么’的王朝，而艺术界的既定势力则竭力向公众，或者也向他们自己证明，这个‘无论什么’也并非‘什么都可以’的东西。至于对这个 ‘无论什么’的感觉，如今已经很少由恐惧和愤怒构成；在极大多数情况下，它是由漠不关心构成的。”[③]艺术家的创作受到了更多来自其他学科和话语思维的影响，特别典型的是各种政治理论和政治诉求表达在艺术中成为重要的构成因素，艺术作品中承载了更多隐含的政治元素，这在关系艺术和参与式艺术中多有体现。

二、关系艺术与参与式艺术的区别

可以这么说，参与式艺术是在一系列与其他艺术评论的争锋中获得其清晰轮廓的，这其中与关系艺术的辩驳尤为重要。“关系艺术”是由法国艺术评论家、历史学家和艺术策展人尼古拉斯·伯瑞奥德（Nicolas Bourriaud）创造的一个术语，

---

① 董丽慧：《“乘物”：当代艺术的“物”悖论及其超越》，《文艺研究》，2023年第2期，第20-40页。

② 露西·利帕德：《六年：1966至1972年艺术的去物质化》，缪子衿等译，北京：中国民族摄影艺术出版社，2018年，第li页。

③ 蒂埃利·德·迪弗：《杜尚之后的康德》，沈语冰等译，南京：江苏美术出版社，2014，第266-267 页。

在 1998 年出版的同名论文集中他提出了这个概念。他用关系美学、关系艺术来形容九十年代强调以“社会意识”出发的艺术创作和展览。伯瑞奥德从一个策展人的实践经验和一线艺术从业者的洞察力出发，承诺重新定义当代艺术批评的议程，因为他认为不能再从 60 年代艺术史及其价值的传统认识来看待这些作品。[①]在流行的后 60 年代具有延续性的艺术视野里，新兴的艺术现象（包括从装置艺术到讽刺绘画和大型公共建筑）都是对社会表层的非政治化庆祝，是与资本主义消费文化构建的奇观串通一气的连带产品。

在伯瑞奥德的理论预设中，艺术作为一种发生在公共空间的共同事件，藉由另类的社会“生产链结”（interstice），一如马克思定义的逃离资本主义常态运作的生产方式，让原本不相干的社会层面发生联系，进而产生另一种社会现实；并且，艺术犹如是一种另类的社会服务业，让原本孤立的社会现实通过艺术的方式，让不同人群在艺术框架中得以进行感知形式的交互，实现社会层面的开放。伯瑞奥德把这种发生在公共空间中的艺术交往活动称之为“关系形式”（relational form），主体的能动性被带入艺术的预设框架之中，关系的展现或制造发生于观众、参与者、艺术家之间，而将这些不同的参与主体联系起来的是艺术那看似不可见的作品主题。就这个层面而言，伯瑞奥德拓展了传统美学研究的边界，把艺术作品的非稳定化、艺术过程的事件性纳入并作为可分析及讨论的美学命题，伯瑞奥德相信，作为一种可直接再现社会及文化属性的“关系”形式，社会进程中“微观”与“宏观”的网状联结能够在艺术活动中得到清晰呈现和检视。

关系型艺术正式诞生于 90 年代，随着互联网和虚拟网络概念的流行，艺术家们努力通过创造参与性的装置和活动来与观众进行多元化的沟通。这类艺术家拒绝制造传统的艺术对象，而是选择通过设置不同的交互方式，制造议程(game setting)，有时甚至要求人际互动的情况来吸引观众，促进参与者之间的联结。主要在伯瑞奥德定义下的关系艺术参与者包括泰国艺术家里克力·提拉瓦尼（Rirkrit Tiravanija）、利亚姆·吉利克（Liam Gillick）、卡斯登·赫勒（Carsten Holler）等，同时，关系美学的概念也透过同名专书的出版，将大众对于参与式艺术的注目带至另一个高峰。在被认为是关系艺术标志性的案例中，1992 年艺术经销商 Gavin Brown 帮助艺术家 Tiravanija 将当时位于 Greene 街的 303 画廊改造成一个可操作的厨房，进行了题为《无题（自由）》（*Untitled (Free)*）”的展览。艺术家现场煮了一锅泰式绿咖喱，并邀请参观者配着白饭在画廊里现场开吃，从艺术家自身的展演及与邀请观众参与两个层面，建立一个重新定义公共（画廊）与私人空间（厨房）、艺术家一艺术品一观者三者间偶然且开放的关系。在这个可能是最被引用的关系艺术案例中，艺术家 Tiravanija 将一个艺术画廊储藏

---

① Nicolas Bourriaud. *Relational Aesthetics*, Dijon, Franc: Les Presse Du Reel , 1998，pp. 4-10.

室和办公室的所有物品搬到了展览空间，并在后面的房间上演他的作品；艺术包括为他的观众烹饪泰国菜。观众成为积极的参与者，首先找到密室，然后食用食物，并与艺术家和彼此进行对话。

艺术学者克莱尔·毕莎普（Claire Bishop）对这些被标注为“关系艺术”的艺术项目的某些方面提出了批评，她认为 Tiravanija 和 Gillick 等艺术家并没有使艺术民主化，而只是加强了他们预先存在的、封闭的艺术世界，因此忽略了其隐含的阶级政治。在毕莎普看来，关系型艺术家 Thomas Hirschhorn 通过强调潜在的社会对立提供了一种替代方案。在卡塞尔举行的第 11 届文献展上，赫斯霍恩与附近的低收入移民社区的当地人合作，搭建了一个临时结构，作为法国哲学家乔治-巴塔耶的著作的社区辩论场所。来自社区的参与者可以临时电视演播室里发表他们对巴塔耶的看法，从而在观看时成为艺术的一部分。

当下将艺术的社会实践与环境议题同地方文化价值的发掘进行结合，已成为一种流行的国际艺术趋势。毕莎普分析与比较了英国自 1970 年代以来兴起的社区艺术运动（community art movement），选取了其中旨在推动业余创作民主化的“艺术家安置团体”（Artist Placement Group，APG）作为研究比较的对象。这批艺术家普遍具有多重的社会身份，他们于 1960 年代开始尝试进驻（placement）电台、航空公司、铁路局等公共机构和公权力部门，通过强调艺术家的社会和政治属性，并将艺术创作的现场搬到生产线、经营办公区域和公共服务空间，创造所谓“语境中的艺术”（art in context），企图让艺术创意、艺术过程对工厂、企业和政府产生影响与改造的力量，甚至，改变那些在机构里工作的人们的意识。毕莎普认为，相较于社群艺术运动的草根性（grass-root）与不要求其专业度、人人皆可为的特性，APG 以当代艺术家团体的创作力为出发点，更重视艺术创造的过程而不是完成的作品。作为一种社会实践，显然是较为精英式的，在意识形态上有着鲜明的新左派进步主义色彩，用其中一个艺术口号来概括其整体目标，便是“参与、生产、推进”（participation-production-propulsion）。但是，这些运动给后来的艺术家——特别是从事社会参与式艺术的实践者——以典范的参照，也扩大了艺术的疆界，挑战了艺术传统的定义。[①]

综合上述，这些艺术无论命名为“关系型”还是“参与式”，大体上都具备几个基本特征：

1. 强调“互动”（inter-action），观众不再是被动的欣赏者；
2. 不再是宣导式的观赏表演，随着剧情和表演的深入，你可以选择加入其中；
3. 观众也是艺术完成展示不可缺少的一环，观众也是艺术创作的参与者；
4. 创作者对作品的完整创作构想需要观众身体感官的回馈才能完成；

---

① Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London and New York: Verso Press, 2012, pp.163-191.

5. 承认“场域特定性”（site specificity）的重要性；

也即是说，反转个人/集体、作者/观看者、主动/被动、现实生活/纯粹艺术这些对立，但又不是彻底地瓦解它们。例如，伯瑞奥德认为，20 世纪 90 年代的艺术将“人类互动的领域及其社会背景作为其理论视野，而不是对一个独立和私人的象征空间的主张”[①]。换句话说，关系艺术作品试图建立主体间的相遇(无论是字面上的还是潜在的)，在这种相遇中，意义被集体地阐述，而不是在个人消费的私人空间中。这意味着这项工作与格林伯格现代主义的目标相反。

就此而论，关系艺术不是一个独立的、可移动的、超越语境的艺术作品，而是会受到环境和观众的偶然性影响，是形态是“多元决定”（overdetermine)的产物。由此艺术参与者组成的集合体被构想为一个社群：与艺术作品和观众之间的一对一关系不同，关系艺术设置了一种情境，在这种情境中，观众成为了一个个拓扑结构中的节点，彼此并非是封闭而自洽的，相反，他们时常会遭遇冲突、断裂与重组，进而生成、流动而转化为一个异质性的“集群”，就此与实体性的建构主义思维拉开了距离，并将生成式的联结拓展到其他社会复合体之上。

问题在于，并非所有的参与式艺术都符合“关系美学”(Relational Aesthetics）。相较于参与式艺术的“破”——对艺术机构的批判以及扩大对艺术的定义，关系美学的“立”基于由艺术展览生成的社会互动，朝向“创造人际关系的世界”。在定义关系美学视域下的艺术品时，伯瑞奥德援引马克思“社会缝隙”一词——“所有艺术创作都是社会的缝隙（L′oeuvre d′art comme interstice social）。”[②]他认为关系艺术自后工业时代高度市场化、彼此疏离的生产关系中越出，从统一而同质的空隙里逃逸，并将空隙扩大为一个现实社会中分离出来的、反场所的“异托邦”。艺术家就像是建筑设计师一样，透过展览，邀请观者一同翻转多样的社会身份，重新建造一个对当下的亲身体验。在关系美学重视社会效果更甚于艺术形式的价值指向下，强调改变特定的空间布局和功能，把公共空间剧场化，以事件的临时性去激活置身其中的各式参与者、行动者之间的关联。[③]

然而，关系美学的开放性也同时导致了社会意义与美学标准的模糊，毕莎普在《对立主义与关系美学》（*Antagonism and Relational Aesthetics*）一文中即探问：“（在关系美学里）是什么样的社会关系得以被创造？是为了谁？又是为了什么？”[④]来指出关系美学缺乏反身检视的批判体制。具体而言，毕莎普质疑 Tiravanija 与 Gillick 等伯瑞奥德引为例证的艺术家，认为从他们作品中反应出的“关系”往往是既定社会关系的再生产，而艺术实践在这些艺术议程的设置中，

---

① 尼古拉斯•伯瑞奥德：《关系美学》，黄建宏译，北京：金城出版社，2013 年，第 7 页。

② Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Franc: Les Presse Du Reel, 1998, pp.14-17.

③ 参考王志亮：《“翻转剧场”与“反场所的乌托邦”——参与式艺术的两种空间特性》，《文艺研究》2018 年第 10 期，第 5-14 页。

④ Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*. October, 110(Fall), 2004, pp.51-79.

符合了原本艺术作为社会现实的分野，只不过作为一种业余主义或自制主义的活动。毕莎普指出，与之对应的艺术家如 Thomas Hirschhorn 及 Santiago Sierra 的艺术设计中，实现了与原本社会关系的对立状态——将非法移民和劳工移置到展演空间，或是让观众到贫民窟造访，这些透过艺术建构出的、让“不可见者可见”的“社会关系”，是一系列对峙于原本“中性化”的社会运行方式的政治行动。

在这个论证中，毕莎普明确质疑了关系美学中“参与”作为一种“政治性工程”的确切意涵：到底谁有资格参与（谁又不能参与），所谓的“参与”具体指的是什么，又如何才能加入参与，而又是谁发起和主导了参与？并且，原本社会压抑政治的逻辑会不会通过这种“关系”得以复制，究竟“参与”的实质是不是创作主体对作者权力的出让，或是“作者”概念的取消，等等。[①]但是，毕莎普本人又何尝不是陷入了政治理论到艺术的直接挪用，透过对拉克劳及墨菲政治哲学（特别是关于激进多元民主必须形成“对抗”主义的论述）、朗西埃“可感性分配”“歧感政治”学说的话语搬演，毕莎普找到了参与式艺术构建社群关系的理论切口。只不过，讲求“大家一起来”的民粹主义（populism）所营造的社会关系，必须仰赖更为激进的民主过程才能再现实质性的人民主体，否则仅仅只是对现有社会意识形态的复刻。在参与式艺术中隐退的作者身份似乎暗示着旧权威的退场，但到头来观众作为新的代理人和参与者，又如何从自己早已被形塑的社会性中产生新的革命政治主体呢？

对关系艺术和参与式艺术的批评最终汇集到了对其所谓“参与性”和“行动力”的质疑上，对此，这些艺术家也旨在通过艺术行动进行回应，并举起了他们称之为“艺术行动主义”(Artivism)的大旗。

三、效应及影响——艺术行动主义的兴起

自 1990 年代以来，艺术界日益强调“行动”与“发生”作为一种构成因素之于当代艺术的重要性，从而催生出一股逐渐升温和发展的行动主义(activism)风潮。策展人维贝尔(Peter Weibel)观察到这一趋势, 并在 2013 年于德国新媒体博物馆 ZKM 策划了一个名为《全球行动主义》(*global activism*)的展览，这个展览以文件形式记录呈现了他称为“展演式民主” (performative democracy)的各种行动方案和实践策略, 特别是透过大众媒体传播出去的影像，为全球行动主义描绘了图景。维贝尔继而提出“艺术行动主义”(Artivism)概念——“‘艺术行动主义’从行动主义与艺术的结合里产生, 或许是二十一世纪的第一个艺术形式。”[②]

---

① 参考王庆福、刘文卓：《理解“参与式纪录片”》,《电影艺术》，2023 年第 2 期，第 122–128 页。
② Peter Weibel (ed.), *Global Activism: Art and Conflict in 21st Century,* London: MIT, 2015, p. 23.

由此脉络延伸出去，“艺术行动主义者”(Artivist)一词也一并产生。在此，艺术创造者以行动的场域取代物件的制作与展出，而这个行动的场域包括了言语上的操演或表演性的行动。换言之，行动者即是民众与事务的结合，而原本作为物件的艺术作品(artwork-as-object)则由开放性的活动(open-ended events)、装置、过程、游戏、观念、行动原则与环境所取代，而被动的观者则代之以参与者和共创者。[①]

那种机械的、受到严格限制的，处于认知和行为对立面的观众角色类型，也是以行动主义作为主旨的艺术活动意在挑战的。在传统的观点中，观众通常代表一小群人，他们聚集在一个特定的场所，接受信息，作为一场布道、演讲或戏剧表演的受众。只是，这种被动接受者模式已经被“媒介化受众”——一群遍布全球，由商业化和大众传媒共同塑造的同质化观众——的概念所取代，他们变成了参与式和行动主义艺术试图改善、甚至解放的对象。当代艺术希望将观众从静态的、被动的结构化观看形式中摆脱出来，转变成一个更积极的交互主体。用朗西埃的话来说：“当我们挑战观看与表演之间的对立时，解放就开始了。”[②]就此，开放式作品成为了当代艺术审美的支点，也是有待观者参与共同完成的中介对象（intermediary object），通过艺术的中介和过渡，观众将这种“观众-艺术品-艺术家”之间建立起的有机关系顺利地延伸到社会中。

在艺术行动主义的视域中，各类美术馆和博物馆已经不再是过去静态的艺术陈列空间,而是能够串连起社区、民众与艺术家，并将理念转化为行动实践的展演场域。通过开设工作坊，许多艺术家致力于将美术馆空间转化为政治运动的舞台，而一些 NGO 组织、社区大学团体的作品也首次在美术馆双年展上展出。这些尝试显示了策展人欲将公民运动——也就是维贝尔所指陈的“展演式民主”——纳入展览实践探讨的范畴，并最终让公众将展演活动视为一个公共议题的讨论平台或沟通媒介。

其中一个例子是艺术家克里斯托和让娜-克劳德设计的《浮动码头》（*The Floating Piers*）。2016 年，他们在意大利的伊塞奥湖中创造了一个临时装置，由一系列用亮黄色织物覆盖的浮动人行道组成，连接大陆和蒙特-伊索拉小岛和圣保罗岛。这个装置让游客在水上行走，以一种新的方式体验景观，而织物的鲜艳色彩与湖和周围山脉的自然色彩形成对比。该装置是临时性的，在 16 天后被拆除，对环境没有留下永久的影响。[③]

这类型与环境艺术和大地艺术(earth work)有关的创作,对于社群关系的连结与生活环境的探讨,最后指向了一种公民参与(civil engagement)，不仅展现了

---

① Peter Weibel (ed.), *Global Activism: Art and Conflict in 21st Century,* London: MIT, 2015, p. 57.
② Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator* , New York: Verso, 2009, p.13.
③ https://christojeanneclaude. net/artworks/the-floating-piers

社群艺术(community art)、关系艺术里所具有的社会美学的特质，其手法与激进的社会运动、艺术史上的前卫主义所带来的扰动或对政治的批判与干预相比起来,表面上看似更加温和,但是仍是从行动主义者的本质出发。其所批判与质问的属于这个时代的问题,可以唤起了不分你我的公民行动,以充满创意的方式去自我表达，回到最基本的社群生活与环境问题的叩问，以各种艺术的活动感性的召唤社群的连结与公民参与。透过这样的历程，使参与的个人或社群去思考一种对环境更加关怀的生活风格(life style)并且在其生活中实践，而关乎这些活动发生、事件的报导与展演的观看也会对其他人带来的影响，产生外溢的效果，不仅是对自身社群生活与生存环境更细腻的关照，也得以连结起来，以集体的方式抵抗资本主义的操控，一起投入共创、共享对未来更好生活的愿景，且尽到作为一个公民的责任。就此实践层面来看,维贝尔认为,全球行动主义是在全球公民权(global citizenship)的基础下建构的，新的全球公民认清了对全体人类而言的一个事实即是：生存的威胁与其对所有的政治当下问题的关注，并不受限于国界的区分，他们同时指陈了在地(例如环境污染与破坏)与全球性(气候变迁)的问题。[①]

与此同时，美国策展人汤普森（Nato Thompson）也提出要把艺术与行动联系到一起，在 2015 年出版的《观看权力：21 世纪的艺术与行动主义》(*Seeing Power：Art and Activism in the 21st Century*)中，他梳理了自 90 年代以降，以美国为主的艺术行动与政治行动之间的交会和实践,他将此称为艺术行动主义（art activism）,正好与在欧陆的维贝尔所提出的全球行动主义产生了共鸣。[②]

汤普森进一步指出:艺术行动主义有两派趋势,这些作品为许多政治性的艺术实践提供了重要信息;他将其区分为所谓的社会美学(social aesthetics)和策略媒介(tactical media)。社会美学关注的是人，注重社会互动的性质，而艺术激活了这样的社交活动与互动过程，它也可以做为公民活动的催化剂(catalyst)，不仅超越了传统美术馆或画廊的空间领域,而且是非物质的、可触及的(accessibility)，将一种日常生活中人们可以理解的语言，从艺术世界（the art world）带入到现实世界，在真实社会中创造和传递有可能具有变化力量的启示。社会美学可谓是一种间接的行动主义，而策略媒介可以是作为一种工具,通常是对权力的挑战并全力拥抱公然的行动主义，其所提出的是一个艺术与行动主义者合体的混合(hybrid)技术，创造各种符号与意义来唤起行动。汤普森认为：间接和直接行动主义的两种形式都具有共同的兴趣——“将艺术带入整个（真实）世界并说着普通人都能够理解的语言。”[③]不论是关注人与人当下的关系连结的社会美学,

---

① Peter Weibel (ed.), *Global Activism: Art and Conflict in 21st Century,* London: MIT，2015 , p.59.

② Nato Thompson, *Seeing Power：Art and Activism in the 21st Century,* New York：Melville House，2015, pp. 3–27.

③ Ibid, p. 17.

抑或是策略媒介,这两种艺术行动主义的取向(approach)皆共同具有与日常生活连结这样的可接近性(accessibility) ,也因此而热切的回应并且参与到无所不在的现实当中。

在行动主义视野中,人对环境的感知,相比起专注以自然或人造物件(object)为对象(例如艺术作品)的感知,呈现为多元感官(multisensory)及沉浸式(immersive)的场域经验。艺术过程号召以身体的直接介入,去关注人与人之间的联系,创造对话和交流的仪式性和参与性,并与当地的人文和环境背景形成嵌入式的关系,从而超越单纯对艺术表演的观赏。①艺术行动主义对环境问题的关注,与其他社群和地方艺术一道,分享了共同的问题意识,均指向在人类世后我们的生活会是什么样子这个问题。②对此,法国哲学家米歇尔 •塞荷(Michel Serras)强调:"在现代生活里,人类抛弃了在社会系统之外的环境连结,我们无法感知时间流动与气候变转间的关系,我们丢弃了让社会科学与物理、历史和地理、法律与自然持续相互对话的纽带,削弱了自然的声音、模糊了万物的存在的轮廓;换言之,人类过度采取了主动的位置,超出了应有的限度,而丧失了环境的平衡互动。我们不能再忽视这样的状况了。"③因此,生态人文主义作为一门新兴且讲求跨领域合作的研究,寻求建立一个构筑在三种不同生态动能:环境、社会关系与人类主体间彼此相互依存、双向回馈的网络,来扭转人类自启蒙时代以来,将自然环境视作理性、被动的存在,并以进步为名而进行的单向开发与掠夺。这些艺术介入的方案对特定社群的影响,往往不只局限在提升对于自然环境的关注,也包括对生态、人文景观、集体记忆与认同以及社会文化议题的关怀,由此艺术实践凝聚了地方意识,也带来了具体改变的力量。

这些在特定议题争议之下、试图融入地方社群日常生活的艺术形式,本质上往往是对话性与带有教育意味的,而社会参与式的艺术、地方公共艺术活动,又如何能成就环境与人的和谐关系,促进关系美学期望中的社群联结的复兴?在这些计划中,艺术家都不是被视为是推动社区再造与改变的"工具"(instrument),艺术家与观众(包括在地民众与外来访客)共享了创作的作者权(authorship),因此在理想情况下,所有参与者应该都受惠于这些艺术活动。

但是,在《论艺术行动主义》一文中,格罗伊斯认为行动主义是当代艺术对自身有用性的实用主义反思,其核心是"分析'审美化'(aestheticization)这个词的确切含义和政治功能"④,是对那种——全面体制化的、强调非政治性而走

---

① Emily Brady and Jonathan Prior, "Environmental Aesthetics: A Synthetic Review", *People and Nature,* 2(2020), pp. 254-266.

② 董丽慧:《"后当代艺术":重回真实的三种理论路径及其问题》,《文艺研究》,2021 年第 5 期,第 34-45 页。

③ Michel Serres with Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time*, Michigan: University of Michigan Press, 1995, p. 8.

④ Boris Groys, "On Art Activism" ,in *In the Flow*, London and New York: Verso Press, 2016, pp. 43-60.

向审美化的——当代艺术的否定，但也因此流为一种设计（design）而非艺术。在这里，行动主义面对的已经不是如何“解放观众”这个问题了，为什么坐在座位上，或者按照一定顺序观看静态陈列的展品就是“审美的服从”和“统治的默许”，而以“艺术”之名在一个限定范围内活动身体就是“政治的解放”呢？事实上，近些年来受“政治正确”风潮影响，西方知识界有普遍左转的倾向。但这一转向也与日益极化的政治一道，陷入了矫枉过正的乱局。无论是所谓“后批判”（post-critique）还是“后-当代艺术”（post-contemporary art）概念，都集中体现西方左翼知识界对20世纪60年代以来形成的那种表面上对主流价值持一种解构和否定姿态，但同时又被体制收编和规范化了自身激进性的批评实践的不满态度。[①]这种“否定—收编—体制化—再否定”的循环，在西方现代艺术史中反复上演，艺术的行动化过程便是最新的实例，其产生的后续效应仍在持续地形塑着当代艺术的型态。

---

① 参见 Rita Felski, *The Limits of Critique*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2015, p.7; *Critique and Postcritique*, Elizabeth S. Anker and Rita Felski (ed.), Durham and London: Duke University Press, 2017.